

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 10

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Under the Skin

Regie: Carine Adler
Grossbritannien 1997

Michel Bodmer

Traditionsgemäss verbergen die Engländer Trauer und Verzweiflung hinter einer stoischen *stiff upper lip*. Einen ganz anderen Weg geht die Protagonistin von «Under the Skin», dem unorthodoxen Spielfilmerstling der Britin Carine Adler.

Im Ringen um die Liebe ihrer Mutter fühlt sich die 19jährige Iris (Samantha Morton) ihrer älteren, glücklich verheirateten und schwangeren Schwester Rose (Claire Rushbrook) unterlegen. Als die Mutter an Krebs stirbt, tastet Iris hilflos nach neuem Halt im Leben. Ihr Freund Gary (Matthew Delamere) ist ein schlechter Zuhörer, und Iris' Freundin Vron (Christine Tremarco) weiss auch warum: Während eine Frau sich frage, ob der Mann sie liebe, überlege dieser, wie es wäre, von ihr einen geblasen zu bekommen. Dergleichen Wahrheiten erfahre frau allerdings nur «hinter den feindlichen Linien», meint Vron. Iris schmeisst ihren Job, reisst einen jungen Mann namens Tom (Stuart Townsend) auf und lässt sich spontan von ihm vögeln. Von Gary «eingengt», zieht sie in eine winzige Wohnung. Bald streift sie in Perücke, Pelzjacke und Sonnenbrille der Mutter durch die Stadt. Ihre Schwester Rose meint, sie sehe aus wie eine Schlampe, und so verhält sich Iris nun auch, macht laufend Männer an und trinkt zuviel. Sie jobbt im labyrinthischen Fundbüro (wo ihr die verlorene Mutter erscheint), möchte aber Sängerin werden. Von Rose will sie Geld, aber keine Bemutterung; andererseits bewirbt sie sich – umsonst – im Kirchenchor, der von einer mütterlichen Frau geleitet wird.

Als sie Rose vormacht, sie hätte die Asche der Mutter verloren, gibt es Streit. Mit Tom hat sie flüchtige sexuelle Begegnungen, aber mehr will er nicht. Frustriert stürzt sich Iris in weitere Abenteuer, die in einem traumatischen Erlebnis mit einem Urophilen gipfeln. Damit nicht genug: Rose will vor dem Tod der Mutter deren Ring erhalten haben; Gary ist nun mit Vron zusammen, und umsonst versucht Iris, Roses Gatten zu verführen. Sie landet



Samantha Morton
Stuart Townsend

vollends – und buchstäblich – im Dreck. Erst als Rose sich besinnt und gesteht, dass sie sich den begehrten Ring einfach genommen hat, rückt auch Iris die Urne der Mutter heraus, und es kommt zur Versöhnung. In einer Talentshow singt Iris zu guter Letzt schön und selbstsicher «Alone Again», und im Blumenladen findet sie eine Arbeit, die auch der Mutter gefallen hätte.

Carine Adlers ehrgeiziger Erstling wirkt so, als hätte Wong Kar-wai ein Drehbuch von Mike Leigh verfilmt. Explizite Zitate aus «Chungking Express» und «Fallen Angels» sowie Ähnlichkeiten in Bildgestaltung (von Ken Loachs Kameramann Barry Ackroyd), Schnitt und Farbdramaturgie heben «Under the Skin» vom typisch britischen Naturalismus ab, ohne dass der Film dabei zum Wong-Plagiat gerinnt; Adlers Geschichte vermag für sich zu bestehen, aber wie Wongs Protagonisten ist auch Iris zuerst existentiell losgelöst. Sie flüchtet sich vor ihrer Trauer in eine obsessive Promiskuität und geht «hinter die feindlichen Linien» in der Absicht, durch sexuelle Aggressivität ihr Leben und ihre Gefühlswelt wieder in den Griff zu bekommen, worin sie allerdings scheitert.

Iris' scheinbar abnormales Trauerverhalten mag schwer nachvollziehbar wirken, beruht aber auf psychologischen Erkennt-

nissen: Adler konzipierte ihre zornige Antiheldin aufgrund von Estela Welldons Studie «Mother, Madonna, Whore». Obschon Produzentin Kate Ogborn beteuert: «Wir wollten eine emotionale Realität erschaffen und nicht didaktisch sein» (Presseheft), wirkt die Entwicklung, die Iris durchläuft, bisweilen arg thesenhaft. So wird Iris' erstes sexuelles Abenteuer mit Tom unterschritten mit der Kremation der Mutter, und das kurze, alles einrenkende Gespräch, in dem Iris und Rose gegenseitig ihre Geheimnisse und Lügen gestehen, gemahnt an den zu glatten Schluss von Mike Leighs «Secrets and Lies», wo Claire Rushbrook, die Darstellerin von Rose also, auch schon die zweite Tochter spielte.

Diesen Schwächen zum Trotz geht Adlers – verdientermassen preisgekröntes – Debüt titelgerecht unter die Haut, vor allem dank der ausgezeichneten Hauptdarstellerin. Samantha Morton, sonst eher in braven TV-Kostümdramen zu sehen, verkörpert Iris ohne Kompromisse und vermittelt Zerbrechlichkeit ebenso überzeugend wie Wut und Verlangen. Während Claire Rushbrook etwas eindimensional wirkt, hat die «New-Cinema»-Ikone Rita Tushingham einen kurzen, aber starken Auftritt als Mutter. ■

Saving Private Ryan

Regie: Steven Spielberg
USA 1998

Michael Lang

Ein Soldatenfriedhof in Nordfrankreich, ein Wald aus weissen Kreuzen. Hier hält ein alter Herr Andacht. Die Kamera zoomt auf seine Augen, durch sie hindurch. Aus Grabkreuzen werden andere Kreuze. Es sind stählerne Panzersperren an der Küste der Normandie. Rückblende auf den «D-Day»: In den Morgenstunden des 6. Juni 1944 landen alliierte Truppen an befestigten Stränden. Viele Soldaten sind ohne Kampferfahrung und sollen nun eine Bresche in die Verteidigungsfront der deutschen Besatzer schlagen. Auf dass die nachfolgenden Truppen schnell vorrücken können, um das Terrorregime Hitlers niederzuzwingen.

Wir sind in Steven Spielbergs Kriegsepos «Saving Private Ryan», in dem das Publikum nach einer kurzen Introdution sofort mit dem Inferno eines erbarmungslosen Waffengangs konfrontiert wird. Im Blickfeld ist die gesichtslose Bestie Mensch, eine Vernichtungsmaschinerie befehlend, todbringend. Die grandios choreographierte Apokalypse dauert fast eine halbe Stunde. Die Kameras beobachtet auf Kauer-Höhe eine anonyme Verschleissmasse, die – von schlingernden Landungsbooten ausgekotzt – den Feuerstössen eines unsichtbaren Gegners entgegentaumelt, von Kugeln und Granaten zerfetzt und dezimiert wird oder sich als entmenslichtes Strandgut am Küsten-Schrottplatz festkrallt wie ein Klumpen Blutegel.

Gedreht wurden diese Passagen in Irland mit 3000 Mitwirkenden. Spielberg schafft so eine Film-Realität des nackten Grauens, wie es wirklichkeitsnäher kaum rekonstruierbar wäre. Spielfilm kann nie Geschichtsschreibung sein und Kriegs-Geschichtsschreibung schon gar nicht. Doch Spielberg findet eine glaubwürdige Form. Er seziiert die Ereignisse, dramatisiert ihre Partikel respektvoll, bemüht sich, den Eindruck von patriotischer Heldenverehrung oder kruder Männerbündelei in Grenzen zu halten.

Hollywoods erfolgreichster Filme-

macher und Produzent hat ein legendäres Kapitel des Zweiten Weltkriegs als Ausgangspunkt für ein Epos mit *human-touch*-Attributen genommen. Das Drehbuch stammt von Robert Rodat, der, von einer ähnlichen Begebenheit ausgehend, eine fiktive Handlung ersonnen hat. Erzählt wird von der Odyssee einer Spezialeinheit unter Führung eines Captain Miller (Tom Hanks). Kaum haben der Offizier und sein Zug die physischen und



psychischen Strapazen am hart umkämpften Frontabschnitt Omaha-Beach überstanden, wird ihnen ein irrwitziger Befehl erteilt: Im Feindesland soll ein blutjunger Fallschirmsoldat namens Ryan (Matt Damon) geortet werden. Aber weshalb? Weil er als einziger von vier Söhnen einer Familie aus Iowa die Invasion (angeblich) überlebt hat. Und nun – mehr aus propagandistischen denn humanitären Gründen – möglichst unverseht in die Heimat zurückgebracht werden soll. Die Armee will verhindern, dass sich eine Tragödie wiederholt, bei der einmal fünf Brüder im Felde umgekommen sind. Also soll ein Himmelfahrtskommando einen gemeinen Soldaten retten, damit einer Mutter wenigstens ein

Sohn erhalten bleibt. Und die Armee zu Hause vor der Öffentlichkeit gut dasteht.

Steven Spielberg hat schon zweimal markante historische Ereignisse mit seinem Talent fürs epische Erlebniskino abgehandelt. Für die melodramatische Sklaverei-Geschichte «Amistad» (ZOOM 2/98) wurde er von der Kritik gebeutel, vom Publikum im Stich gelassen. Die ethische und filmische Lauterkeit seiner Aufarbeitung des Holocaust-Traumas in «Schindler's List» (ZOOM 3/94) hingegen wurde gefeiert und preisgekrönt.

In «Amistad» wie in «Schindler's List» konzentriert sich die Handlung auf Einzelpersonen, die jeweils mit Zivilcourage und Chuzpe gegen Rassismus oder den Faschismus ankämpfen. Ähnlich verhält es sich auch mit «Saving Private Ryan». Hier ist Captain Miller der *good guy*, weil er auf der Seite der Sieger steht. Aber er erscheint, weil es in einem Krieg in letzter Konsequenz nie einen Gewinner gibt, auch als Verlierer. Über das individuelle Schicksal hinaus verweist der Film aber auch auf einen uramerikanischen Mythos: das fast sakrale Verhältnis der amerikanischen Gesellschaft zu ihren Streitkräften, die in diesem Jahrhundert in zwei Weltkriegen, in Korea, in Vietnam, in der Golfregion und an anderen Schauplätzen ausserhalb der eigenen Grenzen im Einsatz waren.

In einem Interview mit dem deutschen Magazin «Focus» hat Spielberg gesagt, dass ihn Erinnerungen seines Vaters – er hatte in Birma gegen die Japaner gekämpft – zu «Saving Private Ryan» animiert hätten. Spielberg gehört also zur Millionenschaft derer, die im Familienkreis Militärangehörige wissen, vielleicht Kriegsoffer zu beklagen haben. Vor diesem Hintergrund gesehen, lässt sich das überraschend grosse Interesse an diesem Kriegsfilm erklären, der dem Publikum in jeder Hinsicht viel abverlangt.

Den Vorwurf, voyeuristisch aufgemotzt Gewalt zu verherrlichen und dabei den Gegner zu verteufeln, müssen sich Spielberg und sein Kameramann Janusz



Tom Hanks
Matt Damon
Edward Burns

Kaminski nicht gefallen lassen. Zwar wird Gewalt exzessiv dargestellt, doch wer einen Krieg ins Bild setzen will, kann auf seine optische Darstellung ebenso wenig verzichten wie auf die minutiöse Inszenierung soldatischer Rituale. Von letzteren ist, wie erwähnt, in «Saving Private Ryan» anfangs nichts zu sehen. Spielberg weiss eben um die Gefahren, die eine spekulativ herbeigeführte Identifikation mit heroischen Figuren mit sich bringen kann. Captain Miller und seine Leidensgefährten bleiben demzufolge zunächst fast so anonym wie ihre Gegner auch. Zusammen bilden sie bloss eine Schicksalsgemeinschaft, die vom Tod umgeben ist und nur eines will: überleben.

Im zweiten Teil werden die Persönlichkeitskonturen schärfer. Der Suchtrupp streift durchs französische Hinterland, es kommt zu Scharmützeln, zu bizarren Begegnungen mit der Zivilbevölkerung, zu Kontakten mit versprengten eigenen Truppenteilen. Nach und nach erfährt man mehr über die Persönlichkeiten in Uniform. Miller outet sich als eher unentschlossener Schullehrer, ein altgedienter Sergeant mausert sich zur Führerfigur, ein zugeteilter Übersetzer verkörpert den Zivilisten, den es zufällig in eine Tra-

gödie verschlagen hat. Und der endlich aufgespürte Soldat Ryan? Er entpuppt sich als trotziger junger Mann, der ganz gerne tapfer wäre und zögert, das Angebot zur Heimreise anzunehmen. Die vermeintlichen Helden sind alle nur Kleindarsteller, soldatisch und moralisch überfordert.

Im Schlussteil kommt es – nochmals – zu spektakulären Kriegsszenen. In einer Kleinstadt soll eine Flussbrücke gegen massive deutsche Panzer- und Infanterieangriffe gehalten werden. Eine Schlacht entbrennt, bei der es zum gnadenlosen Kampf Mann gegen Mann kommt. Nun, wo die Personen Identitäten haben, zelebriert Spielberg die Muster der Kriegsfilmgattung. Er spielt mit Emotionen, lenkt die Sympathien auf die Siegerseite, die seine Seite ist! «Saving Private Ryan», über weite Strecken ein Film gegen den Krieg an sich, wird nun zur patriotischen Verbeugung vor den Männern, die unter Einsatz ihres Lebens einen «gerechten» Krieg geführt haben. Darf Spielberg dieses Fazit ziehen? Diese Frage stellt sich zwar angesichts von «Saving Private Ryan», doch der Film ist kein Plädoyer für den Pazifismus, sondern zeigt die Ereignisse konsequent aus der Sicht des Amerikaners Spielberg.

Dem formal bestechenden, thematisch unbequemen, moralisch zwiespältigen Film gebührt ein Platz neben den wenigen um Realismus und Engagement bemühten Werke über den Krieg. Dazu gehören Lewis Milestones «All Quiet on the Western Front» (1930), Bernhard Wickis «Die Brücke» (1959), Stanley Kubricks «Paths of Glory» (1957) und «Full Metal Jacket» (1987), Oliver Stones «Platoon» (1986) und sogar das konventionelle Fresko «The Longest Day» (1962) von Ken Annakin und Bernhard Wicki. Keiner dieser Filme war gegen die Faszination des Bösen ganz gefeit, aber keiner ist ihr erlegen. Steven Spielberg hat sich an Vor-Bildern orientiert und seinen Stil neu eingebracht. Entstanden ist ein fast dreistündiges Opus, das ein breites Publikum anpeilt und dennoch weitgehend auf Anbiederungsversuche verzichtet. Das gilt auch für den Schluss, wo der bejahrte Ex-Soldat Ryan am Grab seiner Kriegsgefährten trauert.

Steven Spielberg ist gewiss nicht das gute Film-Gewissen der Welt. Aber er hat wieder einmal eindrucksvoll vorgemacht, wie mit den Mitteln des populären Kinofilms historische Erinnerungsarbeit geleistet werden kann. ■

Brain Concert

Regie: Bruno Moll
Schweiz 1998

Gerhart Waeger

Warum vermag uns Musik in einen bestimmten emotionalen Zustand (und jeden Menschen in einen andern) zu versetzen? In seinem neuen Film sucht Bruno Moll Antworten auf diese Frage vor allem auf der materiellen Ebene der modernen neurophysiologischen Forschung, ohne damit die Möglichkeit von seelischen und geistigen Dimensionen völlig auszuschliessen. Ein Musikstück wird bei dieser Betrachtungsweise zu einer Summe von Schallwellen, die durch den Gehörgang zum Hörnerv gelangen und von diesem als Reizimpulse in spezielle Zonen des Gehirns geleitet werden, wo sie sich auf geheimnisvolle Weise in einen bewussten Sinnesindruck, eben das künstlerische Erlebnis, verwandeln. Es scheint, dass der Ausdruck «geheimnisvoll» an dieser Stelle tatsächlich noch seine Gültigkeit hat, da es der Neurophysiologie und den mit ihr verwandten Wissenschaften bisher noch nicht schlüssig gelungen ist, das menschliche Bewusstsein ausschliesslich als eine Folge biochemischer und elektrischer Prozesse zu erklären. Fragen nach den «letzten» Geheimnissen der menschlichen Existenz stehen unausgesprochen auch hinter Molls gewissenhaft betriebenen Recherchen über den rätselhaften Weg, den musikalische Klänge auf ihrem Weg im menschlichen Körper bis zu ihrer Verwandlung in emotionale Erlebnisse zurücklegen.

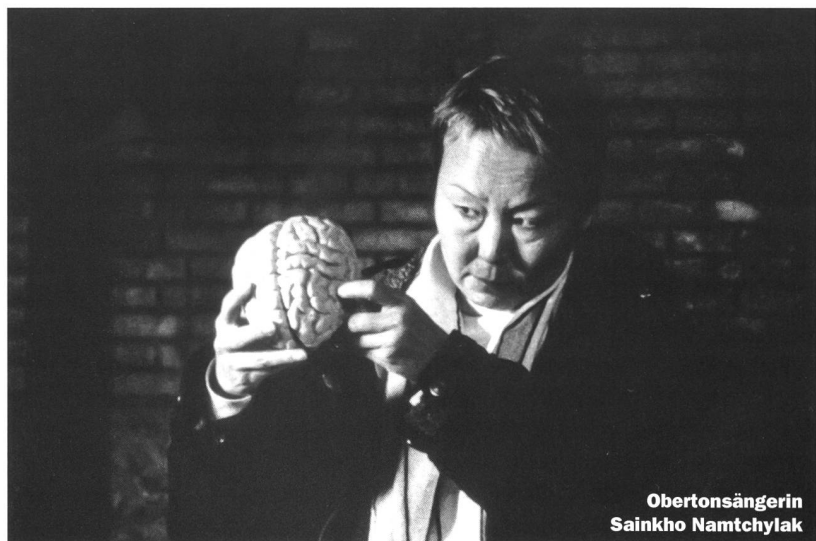
Moll gesteht unumwunden ein, der Inhalt seines neuen Filmes sei «mit Sicherheit das schwierigste Thema», das er sich je gewählt habe. Damit meint er weniger die Schwierigkeit, als Laie die sich teils widersprechenden Aussagen der Wissenschaftler beurteilen zu können, als die Problematik der filmischen Visualisierung. Obwohl er sich alle erdenkliche Mühe gab, «didaktische» Szenen zu vermeiden, ist sein Film vor allem in den mittleren Partien zum Teil eben doch eine Art Telekolleg über Gehirnforschung geworden – angesichts der kompetenten Forscher, die er zu Wort

kommen lässt, zugegebenermassen ein höchst spannendes. Dass relativ viel doziert wird, hängt nicht zuletzt aber auch damit zusammen, dass zum Verständnis der Reaktionen des Gehirns auf die musikalischen «Reize» ein minimales Grundwissen über die Funktionsweisen der beiden Hirnhälften vorhanden sein muss.

So kommt es, dass Zuschauerinnen und Zuschauer neben anspruchsvollen Musikbeispielen, die von Bach über Musorgskij bis zum Freejazz reichen, mit allerlei Experimenten konfrontiert werden, die vom Bild her mit Musik zunächst recht wenig zu tun haben. So sieht man etwa die Zerlegung eines toten Gehirns, Versuchspersonen mit unzähligen Sonden im Kopf, eine Gehirnoperation am lebenden Menschen und Erläuterung von Enzephalogrammen, kurz: die verschiedenartigsten wissenschaftlichen Experimente – einmal sogar einen veritablen Striptease zu Kirchenmusik. Nicht vergessen werden dabei wichtige Hinweise auf die in der Medizin für die Heilung hirnkranke Menschen direkt verwertbaren Erkenntnisse der Hirnforschung bis hin zur Musiktherapie.

Mit «Brain Concert» ist der 50jährige Dokumentarfilmer Bruno Moll in ein Gebiet vorgestossen, das die Grenzen des

Dokumentarfilms in Richtung des Essayfilms überschreitet. Moll gehört zu jener Generation von Filmemachern, denen die Fragen wichtiger sind als die Antworten. Doch in «Brain Concert» gewinnen die Antworten ein Gewicht, das auch vom Filmemacher eine Stellungnahme erfordert. Eine solche ist allerdings um so schwieriger, als die Wissenschaftler selber uns noch viele Antworten schuldig bleiben. Moll zeigt seine Sympathien indirekt, indem er den Ausführungen und Experimenten namhafter Neurophysiologen und Neurologen eine effektvollere Leinwandpräsenz zubilligt als den geisteswissenschaftlichen Gegenargumenten und Relativierungen der ehemaligen Musikerin und Philosophin Diana Raffman oder gar den Äusserungen der russischen Obertonsängerin und Schamanin Sainkho Namtchylak, die behauptet, mit Geistern in Kontakt zu stehen. Moll, der seinen Film bescheiden einen «Appetizer» nennt, versucht einen Brückenschlag zwischen den gegensätzlichen Auffassungen, indem er sich zur These bekennt, fühlen sei eine Art zu wissen. Wie man sich auch zu den in «Brain Concert» ausgeführten Thesen stellen mag, um das Wesentliche mitzubekommen, muss man gut hinhören. ■



Obertonsängerin
Sainkho Namtchylak

Conte d'automne

Regie: Eric Rohmer
Frankreich 1998

Daniel Däuber

Es mag paradox klingen, für einen Film Partei zu ergreifen, der gänzlich von den Dialogen und seiner wechselnden Personenkonstellation lebt. In Eric Rohmers «Herbstmärchen» gibt es (an der Oberfläche) wenig spezifisch Filmisches, es ist in dem Sinn kein Augenschmaus. «Conte d'automne» ist der letzte Film von Rohmers Zyklus zu den vier Jahreszeiten.

Die Situierung der Personen lässt einen noch im Ungewissen, wohin die Geschichte zielen wird; denn ganz alltäglich und allgemein sind das Zusammentreffen und die anfänglichen Gespräche der eleganten Buchhändlerin Isabelle (Marie Rivière), der aus Tunesien stammenden Winzerin Magali (Béatrice Romand) – beides Freundinnen von Jugend an – sowie der jungen Studentin Rosine (Alexia Portal). Mit Isabelle und Magali streift der Zuschauer durch Magalis Weinreben im Rhonetal, die spätsommerliche Sonne schickt ihre letzten wärmenden Strahlen auf die Trauben, die einen guten Jahrgang versprechen. Die beiden Mittvierzigerinnen sprechen über eine bevorstehende Hochzeit, die Lagerzeit des Weins, das Unkraut zwischen den Weinstöcken.

Eine weitere Fährte legt Rohmer aus, als er Rosine, die Freundin von Magalis Sohn Léo (Stéphane Darmon), mehr von dessen Mutter schwärmen lässt als von ihm selbst. «Léo ist nur eine Übergangsphase», konstatiert sie trocken und fast berechnend. Die das sagt, ist eine gross gewachsene, dennoch zarte, dunkelhaarige Schönheit, die nicht nur bei Gleichaltrigen beliebt ist, sondern auch ihren Philosophieprofessor Etienne (Didier Sandre) für sich zu begeistern vermochte (und vermag). Doch über die Affäre mit ihm ist Rosine (scheinbar) hinweg und will ihn erst wieder sehen, wenn er die «Frau fürs Leben» gefunden hat.

Wie das Beziehungsgeflecht einigermaßen skizziert ist (indem stets zwei Personen im Gespräch miteinander be-

lauscht werden), macht sich der Regisseur langsam aber bestimmt daran, die Schlinge um die Hauptpersonen zuzuziehen. Um die verwitwete Magali, die sich zwar einen Lebenspartner wünscht, dem Glück aber nicht nachhelfen will, drehen sich fortan alle – insbesondere Isabelle und Rosine. Erstere vertritt die Ansicht, dass Magali einen Partner verdient habe, mit dem sie wieder glücklich werden soll. In fast dokumentarischen, diskret beobachtenden Einstellungen sehen wir die Buchhändlerin, die kurzerhand eine Kontaktanzeige für Magali veröffentlicht, die «Angebote» sichtet und sich mit dem passendsten Interessenten trifft. Derweil kommt Rosine auf die Idee, ihren zurückgewiesenen Verehrer Etienne auf ihre Freundin Magali aufmerksam zu machen. So steuert alles auf die bevorstehende Verknüpfung der vereinsamten Magali mit entweder einem etwas scheuen, höflichen Anwalt, den Isabelle für passend befunden hat, oder dem eher auf junge Schülerinnen abonnierten Philosophieprofessor Etienne zu.

Rohmer entwickelt die Spannung lediglich aus den Dialogen und den Abfolgen der Szenen, die er mit einer Präzision auf die Leinwand bringt, die unweigerlich an ein Schachspiel erinnert. So bekom-

men die Bilder und die Erzählweise, die beinahe zufällig wirken, einen ausgeklügelten, streng komponierten Hintergrund. Da erstaunt es nicht, dass man auf jenen Moment, als die zu Verkuppelnde auf einer Hochzeit die zwei Bewerber trifft (vom einen weiss sie, vom anderen nicht), so gespannt ist wie bei einem Krimi auf die Auflösung des Verbrechens. Gleichzeitig bestätigt dies Rohmers liebevollen Blick auf seine Figuren, die einem inzwischen vertraut geworden sind. Dass er das potentielle Paar dann nicht gleich ins Happy-End entlässt, ist nur logisch; die beiden müssen sich erst beschnuppern – mit Worten natürlich – und legen sich dabei wieder selbst Steine in den Weg ...

Wer äussere Handlung liebt, wird in dieser melancholischen Wortkomödie bestimmt nicht bedient. Doch wer sich auf das intellektuelle Spiel um philosophische Worte und nicht ganz dazu passende (weil allzu menschliche) Handlungen einlässt, hat bestimmt grossen Spass und kann den märchenhaften Titel augenzwinkernd verstehen. Rohmer lässt nämlich die Kühltürme eines nahen Kernkraftwerks die sonst malerische Landschaftsidylle durchbrechen. Die Liebe in Magalis Herbst des Lebens immerhin ist ebenso märchenhaft wie real. ■



Didier Sandre
Alexia Portal

Small Soldiers

Regie: Joe Dante
USA 1998

Pierre Lachat

Der grotesk überschätzte Märchenonkel von der Kinovorschule spricht ehrlicherweise gleich selbst von einem Kinderfilm für Erwachsene. Und ohne weiteres hätte Joe Dante, dieser Steven Spielberg für die Puppenstube, es auch umkehren können: ein Erwachsenenfilm für Kinder. Das eine heisst hier nicht mehr als das andere. Doch ganz gleich, wen der Regisseur einschulen oder weiterbilden möchte, seine Fabel gibt sich lehrhaft und demonstrativ.

Einer Handvoll Fabrikanten von schnukeligem Kriegsspielzeug und ihren kleinen Kunden wachsen die eigenen Plastikfigürchen (anfangs durchaus spielerisch) über den Kopf: ähnlich, wie einst das Monster seinem Schöpfer Doktor Frankenstein entglitt. Die Irläufe werden von schurkischen Umsatzschindern verursacht, die – mit geklauten Chips aus dem Ministerium für Verteidigung – das putzige Gerät, allerliebste dreikäsehohe Schlächter, hochzüchten wie Rennmotoren. Nach einer Fehlinstallation mutieren die selbsttätigen Apparaturen zu kleinernegrossen Killern, die kybernetisch kommandiert durchs Kinderzimmer kurven und zunehmend Sachschaden anrichten. Und wie so oft draussen in den realen Dimensionen, wenn etwa der ferngesteuerte Roboter-Schuft Saddam durchdreht und völlig unprogrammiert dem falschen Nachbarn an die Gurgel springt, ist es auch in der Miniatur der eigenen vier Wände eine üble Plackerei, die herbeigerufenen Geister wieder loszuwerden.

Was die Dantesche Mär einüben will, entspricht beispielhaftem, westlich-imperialem Weltverständnis. Denn sicher bekommen wir etwas Respekt vor der Vernichtungstechnologie beigebracht und sogar fast ein bisschen Angst. Aber flugs gerät die unbestreitbare Gefährlichkeit des Teufelszeugs auch wieder ins grade Licht. Denn von ihm droht, wie Figura zeigt, gewiss Ungemach, doch nur dann, wenn es in die notorischen «fal-

schen Hände» gerät. Dass es in den «richtigen Händen» niemanden versehrt, dafür lässt sich nur beten.

Niemand anderer als das Verteidigungsministerium ist autorisiert, den Weltfrieden durch kontrollierten Rüstungswahn zu garantieren. Doch offiziell geht nun einmal alle Kriegsgefahr von den Unbefugten aus, die sich besonders raffiniert gebärden, wie die tolpatschigen Marketing-Strategen dieses Films. So reduziert sich die vollkommene Harmonie im globalen Kinderzimmer auf eine Frage der korrekten Software. In der narrensicheren Programmierung steckt die ultimative Wahrheit: der maximale, kontrollierte Kriegsspass für jung und alt, der nur virtuelle Trümmer hinterlässt. Im fehlerhaften, falsch gesteuerten Chip hingegen brütet düster die Apokalypse. Weshalb

die Roboter-Soldaten der Zukunft, wie sie «Small Soldiers» im kleinen vorwegnimmt, wenn immer möglich exklusiv katholisch oder protestantisch programmiert sein sollten, aber keinesfalls islamisch, orthodox oder sonstwie exotisch.

Ach: Technik, Macht, Kontrolle, die Fähigkeit, zu zerstören – sind sie nicht Lust und Last in einem? Die Nachgeborenen dazu erziehen, bedeutet offenbar als erstes, sie mit geeignetem Ordonnanzspielzeug auszurüsten. Und wo ein Automat vom Durchmesser eines Fingernagels über letzte Dinge befindet, da erscheint die Kinderstube so leicht als Wiege der Weltherrschaft. In letzter Konsequenz gerät dieses Kinomärchen zur Demonstration, dass kein Grössenwahn so riesig ist, als dass er nicht im Mikroskopischen Platz fände. Keiner zu klein, Soldat zu sein. ■

«Über den Irrsinn des Krieges nachdenken»

Joe Dante, Schüler von Roger Corman und Protegé von Steven Spielberg, landete mit «Gremlins» 1984 einen Welterfolg. Heute ist der engagierte Regisseur ein vehementer Kritiker Hollywoods.

Dominik Slappnig

Ist Ihr subversiver Ton, den Sie mit «Small Soldiers» getroffen haben, den Studioverantwortlichen nicht sauer aufgestossen?

Wissen Sie, diese Leute sind überhaupt nicht am Subtext des Films interessiert. Für sie mache ich Genre-Filme, und da sind politische Fragen nicht relevant. Statt dessen lautet ihre erste Frage: Wieviele Explosionen wird es im Film haben, und werden es die Kinder mögen? Andere Ansprüche an den Film haben sie nicht. Nur hier in Europa werden die politischen Aspekte meiner Filme überhaupt bemerkt

Wenn das die Kriterien sind, wie können in den USA überhaupt noch politische Filme entstehen?

Eben. Man kann es sich heute nur noch im Subtext des Films erlauben, über Politik zu sprechen. Ausser man macht einen Film fürs Fernsehen. Da ist ein explizit politischer Inhalt noch möglich. Der einzige Film, der in letzter Zeit wirklich politisch war, ist «Bulworth» von Warren Beatty. Der Film ist sehr politisch, sehr ernst und hat in den USA sehr wenig Geld eingespielt.



Welches ist das Zielpublikum Ihres Films?

Kinder ab neun Jahren. Dennoch wurde dieser Film eigentlich nicht als Kinderfilm konzipiert. Es ist vielmehr ein Film, in den Kinder auch gehen können. Und bei dem sie vielleicht zehn Jahre später, wenn sie den Film wiedersehen, realisieren, dass er noch eine andere Dimension hatte.

Sie kritisieren in Ihren Filmen immer wieder die amerikanische Gesellschaft und ihre konservativen Familienwerte.

Seit meinem ersten Film «Piranha» (1978) bin ich ein vehementer Kritiker der US-Gesellschaft. Eigentlich sollte

man meinen, dass sich in diesen dreissig Jahren auch die Gesellschaft verändert hat. Aber die Themen sind dieselben geblieben, nur dass sie komplizierter geworden sind. Und obwohl sich in dieser Zeit die Weltordnung völlig verändert hat, hat man immer noch das Gefühl, alles könne jeden Moment auseinanderbrechen. Die Angst vor atomaren Kriegen oder einem Dritten Weltkrieg ist geblieben. Nur die Gesichter der Kriegstreiber haben sich geändert.

Als Sie damals anfangen, sich mit ihren Filmen politisch zu engagieren, hofften Sie da noch, mit Ihrer Arbeit etwas zu verändern?

Ich habe immer gedacht, dass wenn ein Film die Welt verändern könnte, es «Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb» (1963) von Stanley Kubrick sei. Der Film hätte der Menschheit zeigen sollen, wie lächerlich es ist, dass wir uns gegenseitig umbringen. Aber der Film blieb nur ein Film. Und nichts hat sich verändert. Natürlich denkt man sich als Regisseur, dass man mit einem Antikriegsfilm etwas in den Köpfen der Menschen verändern könnte. Man hofft, dass die Leute wenigstens über den Irrsinn des Krieges nachdenken. Doch leider sind es nicht die Leute, die denken, die uns die grossen Probleme bereiten.

Statt dessen sind heute Filme wie «Independence Day» (1996), die einfache Kriegslösungen propagieren, Trumpf?

Das ist ein gutes Beispiel für einen Film, der vorführt, wie man mit Krieg viel Geld verdienen kann. Gleich wie in «Godzilla» (1998) sind hier die Inhalte entleert, und was übrigbleibt, ist Grösse als einziges Verkaufsargument. Dabei sind diese Filme nicht gross, weil grosse Ideen dahinterstecken. Sondern es sind bloss Feuerwerke, die leer verpuffen. Grösser, teurer, lauter ist ihre Aussage, aber den Inhalt sucht man vergeblich.

Wie entstand die Idee zu «Small Soldiers»?

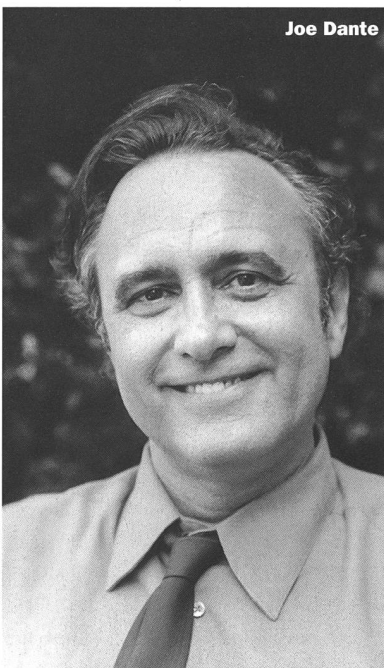
Vor fünf Jahren arbeitete ich an einer Art Pinocchio-Geschichte. Der Vater war ein Spielzeugmacher. Er verkrachte sich mit seinem Sohn. Als der Vater starb, merkte der Sohn, dass er die Spielzeuge des Vaters mehr liebte, als er je seinen Vater geliebt hat. Das Studio hat dann aber einen Film favorisiert, bei dem zwei Spielzeuggangs gegeneinander kämpfen.

War von Drehbeginn an geplant, dass die rührenden Gorgonites-Kreaturen am Ende gewinnen?

Ich habe dieses Ende bevorzugt. Aber als wir zu drehen angingen, fehlten uns die letzten vierzig Seiten des Drehbuchs! Diese mussten wir während dem Dreh erarbeiten. Da heute 25 Prozent von allen Enden durch die Studios ausgetauscht werden, weil ein Testpublikum den Schluss nicht mag, habe ich bis kurz vors Ende gedreht, den Verantwortlichen den Film gezeigt und mit ihnen das Ende besprochen. So mussten wir bloss einmal den Schluss drehen.

Sehr gefallen hat mir die Szene mit den sich verselbständigenden Barbie-Puppen.

Das ist genau die Szene, welche die Studio-bosse rausschneiden wollten. Sie fanden die Barbies schrecklich und die Szene krank. Dabei kenne ich viele Mädchen, die zu Hause eine Barbie-Puppe haben. Und jedes dieser Mädchen hat seiner Puppe den Kopf abgerissen. Doch die Leute vom Studio hat es ausserordentlich gestört, dass die Barbies keine Haare mehr haben. Das aber mussten wir so machen, weil sonst bei der Animation jedes Haar der Barbies in einem aufwendigen Verfahren durch die Special-effects-Leute hätte nachgemacht werden müssen. ■



Joe Dante

© Niklaus Staus

The Quarry

Regie: Marion Hänsel
Belgien/Frankreich/Spanien/Niederlande 1998

La faille

Judith Waldner

Ein Mann (John Lynch) hetzt durch eine einsame Landschaft, versteckt sich, wenn er Motorgeräusche hört. Dann hat ein Autofahrer (Serge-Henri Valcke) eine Panne, muss ein Rad auswechseln. Der Flüchtende – einen Namen hat er nicht – zeigt sich ihm und wird mitgenommen, obwohl der Autofahrer zuvor Polizisten gesehen hat, die offensichtlich jemanden suchten. Seine Grosszügigkeit wundert nicht mehr so sehr, als er dem Flüchtenden erzählt, er sei baptistischer Pfarrer und in seine neue Gemeinde unterwegs. Ob sein Tun allerdings primär seiner Menschenliebe entspringt, wird bald mehr als fraglich, nähert sich der Geistliche dem Flüchtenden doch aufdringlich und in sexueller Absicht.

«The Quarry» ist der sechste Langspielfilm von Marion Hänsel. Ihre bisherigen Werke für die Leinwand waren in keinem Fall leichtgewichtig, sondern stets intensiv, tiefgründig, engagiert und nicht einfach einzuordnen. Das gilt auch für ihre neue Arbeit. Filme mit oben skizzierter Ausgangslage – ein Mann auf der Flucht – hat man schon oft gesehen. In «The Quarry» kommt zuerst ein Kornfeld ins Cinemascope-Bild, am oberen Rand taucht ganz klein ein Mann auf, der gehetzt in Richtung Kamera rennt. Nach einem Schnitt erscheint er in einer Halbtotale, lässt sich keuchend zu Boden

fallen – und beginnt zu weinen. Schon hier verlässt Marion Hänsel den Weg gängiger zelluloider Fluchtstories, inhaltlich wie formal.

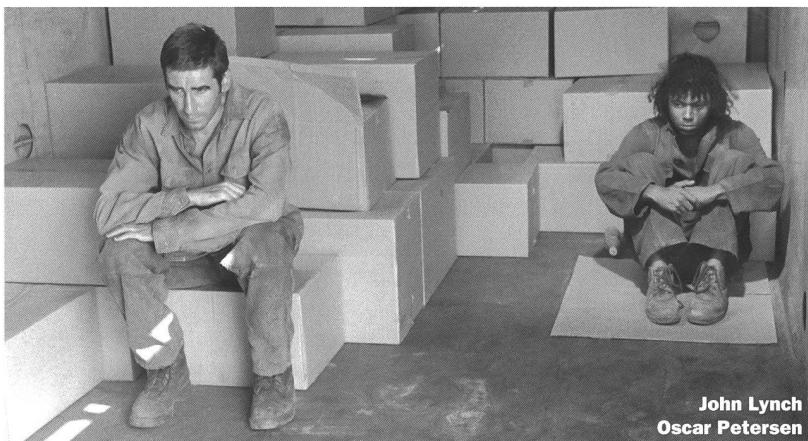
In der Folge bestimmen in gedeckten Farben gehaltene Einstellungen den Fortgang der chronologisch erzählten Geschichte. Die sorgfältig komponierten Bilder wirken intensiv, die Personen sind eng cadriert aufgenommen, als wäre ihnen ihr Lebensraum zu klein. Marion Hänsel verzichtet auf Schnitt-Gegenschnitt-Einstellungen, die an einem Gespräch Beteiligten sind jeweils gleichzeitig im Bild. Um das möglich zu machen, verwendet die Regisseurin mehrmals Spiegel, in welchen eine der sprechenden Personen zu sehen ist, ohne dass das konstruiert wirken würde.

Der Flüchtende geht sehr weit, um seinen Kragen zu retten. Als der Pfarrer nicht nur aufdringlich, sondern auch weinerlich wird, schlägt er ihm eine Flasche auf den Kopf. Der Geschlagene stirbt, der Flüchtende übernimmt seine Rolle und seinen Namen: Frans Niemand. Er begibt sich in die Kirche in einer südafrikanischen Township und waltet dort fortan als Seelsorger. Jetzt ist er äusserlich kein Verfolgter mehr, sein Drama spielt sich fortan in seinem Innern ab. Der Zweifelhaftigkeit seines Tuns ist er sich zwar bewusst, aber erst ein Ereignis

führt dazu, dass es ihn fast zerreisst: Zwei farbige Jugendliche werden durch eine Verkettung unglücklicher Umstände des Mordes am Pfarrer, dessen Leiche gefunden wurde, angeklagt.

Marion Hänsels Film basiert auf einem Roman von Damon Galgut. Ohne zuviel von der Geschichte zu erzählen, sei deren Ende hier erwähnt: Wieder ist jemand auf der Flucht, diesmal einer, dem kaum irgendeine Schuld nachgewiesen werden kann. Der Kreis schliesst sich also, was man als gelungen oder aber als forciert empfinden kann. Was man auch immer von diesem Schluss hält: «The Quarry» ist ein bemerkenswerter Film. Er besticht inhaltlich, durch eindrückliche Darsteller und das formale Können der Regisseurin. Stupend etwa ihre Fähigkeit, Dinge sozusagen «zwischen den Bildern» zu erzählen. Da hat etwa der weisse Leiter der Polizei (Jonny Phillips) eine Affäre mit der schwarzen Pfarrer-Haushälterin (Sylvia Esau). In einer Sequenz pflegt sie den «falschen» Pfarrer, der nach einem Kollaps im Bett liegt, streicht ihm übers Gesicht. Ihr Liebhaber beobachtet die Szene durchs Fenster, die Frau sieht ihn und schliesst die Vorhänge resolut. Die Reaktion des Polizisten bleibt optisch unsichtbar, dass sie von Bedeutung ist, ist klar. Marion Hänsel beherrscht eine Kunst, die im Kino selten anzutreffen ist: Nicht alles auf der Leinwand breitzuschlagen, sondern geschickt mit Ellipsen zu arbeiten.

«The Quarry» ist ein in der Wirklichkeit verwurzelter, doch stilisierter Film. Die wenigen Figuren sind wortkarg, ihre Vergangenheit wird nicht erwähnt. Nichts ist auf eine vordergründige Identifikation mit ihnen und dem, was sie erleben, angelegt. «The Quarry» führt vielmehr subtil in die Tiefe, zu Fragen nach dem Schicksal, nach der Wahrheit, der Identität, nach Abhängigkeit, ohne diese explizit aufzuwerfen oder gar schnelle Antworten anzubieten. ■



John Lynch
Oscar Petersen

Okaeri

Regie: Makoto Shinozaki
Japan 1995

Roger Fischer

«Sobald ein kultureller Interpretationsfilter funktioniert, schauen die Augen nicht mehr. Geben wir ihnen das Recht zu sehen zurück, und damit dies möglich wird, muss man die Leinwand fixieren, von einem Bild zum anderen wechseln und keinem den Vorzug geben», schreibt der Philosoph und Filmwissenschaftler Shigehiko Hasumi in seinem Buch «Kantoku Ozu Yasujiro».

Man könnte Makoto Shinozakis «Okaeri» ganz gut mit Michelangelo Antonionis «Il deserto rosso» (1963) vergleichen und dabei auch gleich das zugehörige soziologische Kritikerbegriffarsenal hervorkramen: Auch heute machen sich Wörter wie «Entfremdung», «Inkommunikabilität» oder «Veräusserlichung» ja nicht schlecht. Die Frage stellt sich, ob man «Il deserto rosso» oder «Okaeri» so je gerecht wird. Obenstehendes Zitat aus Shigehiko Hasumis Ozu-Buch könnte hingegen helfen, «Okaeri» auf eine direktere Art und Weise zu betrachten, den Film völlig neu zu sehen. Der Einfluss von Shigehiko Hasumi auf den Regisseur Makoto Shinozaki ist nicht zu unterschätzen. Shinozaki nahm Kurse bei ihm und hat dessen Konzeption des Kinos, die dieser in seinem 1983 erschienenen Ozu-Buch dargelegt hat, übernommen.

«Okaeri» beginnt mit einer jungen Frau, die an einem Fenster steht und auf eine Strasse hinunterblickt. Gleichzeitig hört man ein rätselhaftes Geräusch. Fast schon wie in einem Science-fiction-Film, dazu noch in einem Raum, der an ein rekonstruiertes Bild des Fotografen Thomas Demand erinnert. Doch dann merkt man, dass dieses Geräusch nichts anderes ist als eine Stimme aus einem Diktaphon, und dass wir uns in einem ganz normalen japanischen Apartment, dem Heim von Yuriko (Miho Uemura) und Takashi Kitazawa (Susumu Terajima), befinden, wo Yuriko am Computer einen Text transkribiert.

Diese erste Sequenz zeigt bereits die Wichtigkeit der Tonebene auf, die in

«Okaeri» Welten voneinander trennt. Auch die Vermutung, dass es sich hier um einen Science-fiction-Film handeln könnte, ist so abwegig nicht. Zumindest entwirft «Okaeri» behutsam einen hörbar utopischen Raum, was dem Sichtbaren zuletzt vollständig die gewohnte Festigkeit entzieht. Der anfängliche Blick aus dem Fenster zeigt bereits, wo der Film Yuriko hinführen wird: von innen nach draussen, während ihr Mann die umgekehrte Bewegung vollziehen wird.

Eine Viertelstunde später im Film sind wir bei Takashi, in dessen Schulklasse. Es geht um die runde Erde, um Galileo, seine Widersacher und darum, dass «diese gegen eine solche Vorstellung waren». Am Abend des gleichen Tages geht er mit seinem Lehrerkollegen in einem kleinen Restaurant essen und vergisst dabei sein nebenbei hingeworfenes Versprechen vom gemeinsamen Abendessen mit Yuriko. Leicht hätte hier der Film in eine einfache Verurteilung des Ehemannes kippen können, doch zeigt Shinozaki gerade in dieser Szene der grösstmöglichen Entfernung der Ehepartner die Parallelität ihrer Empfindungen auf. Noch ist Verständnis zwischen den beiden nicht möglich, dafür braucht es erst den Bruch mit dem Alltag, der von Yuriko herbeigeführt werden wird. Takashi erzählt von seinem Wunsch, das Meer von seinem Fenster aus sehen zu

können. Als sein Arbeitskollege von der Langeweile in seiner zehnjährigen Ehe berichtet und Takashi zu seiner noch jungen Beziehung beglückwünscht, wehrt sich dieser gegen diese allzu romantische Vorstellung und zeigt damit seine eigene Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Zustand auf.

Als Takashi nach Hause kommt, steht Yuriko im Dunkeln am offenen Fenster. Sie hat gekocht, und sie hat gewartet. Er entschuldigt sich. Sie ist nicht wütend. Nur traurig. Ohne es zu sagen, vielleicht auch ohne es zu wissen, ist es das letzte Mal, dass sie auf ihn wartet, dass sie «Okaeri» (Willkommen zu Hause) sagt. Von jetzt an wird sie «die Organisation» im Auge behalten, indem sie draussen «patrouilliert», und ihr Mann wird auf sie warten, sich ihr nähern müssen. Dass dabei kein Buch über Schizophrenie helfen kann und auch kein Arzt und kein Spital, wird Takashi erst allmählich klar.

Interessanterweise passt sich gerade im Spital die Realität Yurikos Verschwörungsszenario an, und Takashi schafft es gegen den Widerstand dieser Institution, ihr Vertrauen hier langsam wiederzugewinnen. Es soll nicht verschwiegen werden, dass der Film hörbar am Meer endet. Am Publikum liegt es, zu entscheiden, was für einen Bezug zwischen Ton und Bild es herstellen und welcher Sichtweise es somit den Vorzug geben will. ■



Susumu Terajima
Miho Uemura

Valkanisater

Regie: Sotiris Goritsas
Griechenland/Schweiz/Bulgarien 1997

Balkanisateur/Balkan-Swiss-Connection – Wenn Griechen träumen...

Christoph Rácz

Der Nachtclub «Las Vegas» in der griechischen Kleinstadt Edessa ist jede Nacht gerammelt voll. In der Bar «Levante» hingegen herrscht gähnende Leere. Das liegt vielleicht am erfolgsträchtigeren Namen des Klubs, der vom schnellen Reichtum träumen lässt, welcher in der transatlantischen Hochburg des Kapitalismus ja rasch zu erreichen sein soll. Ganz sicher aber liegt es an den jungen bulgarischen Frauen, die knapp bekleidet auf den Tischen tanzen und so die männliche Kundschaft anlocken. Für Tänzerinnen fehlt Fotis und Stavros, den glücklosen Geschäftsführern des «Levante», das Geld. Doch als sie von einem Wechselkurs-Trick erfahren, der innert Tagen eine Vervielfachung ihrer Investitionen verspricht, setzen sie alle Hebel in Bewegung, um diesen speziellen Handel durchführen zu können.

Den griechischen Traum vom schnellen Geld hat Regisseur und Drehbuchautor Sotiris Goritsas nach einem Roman des Schriftstellers Sakis Totlis inszeniert. Seine beiden Helden sind keine Mafiosi, wie es der erste Teil des Schweizer Verleihtitels vermuten liesse, sondern bloss ein ungleiches Freundesduo, das sich – aus Erfolgssehnsucht und Abenteuerlust der eine, wegen seiner persönlichen Notlage der andere – in ein vermeintlich einfaches Unternehmen stürzt.

Der schlitzohrig-sympathische Fotis und der ernste, grüblerische Stavros werden von Stelios Mainas und Gerassimos Skiadareisis überzeugend als spätpubertäre Mittdreissiger gegeben. Dank seiner lausbübischen Unbekümmertheit manövriert sich Fotis zwar manchmal in gefährliche Situationen, wirkt dafür aber auch charmant und bringt zwischen ihm und Frauen, die er kennenlernt, den erotischen Funke zum Überspringen. Jene Funken, die aber zwischen Stavros und seiner Frau Eleni (Yiota Festa) aufblitzen, entspringen mehr der Spannung, die sich an den alltäglichen Problemen des Paares auflädt. Voll-

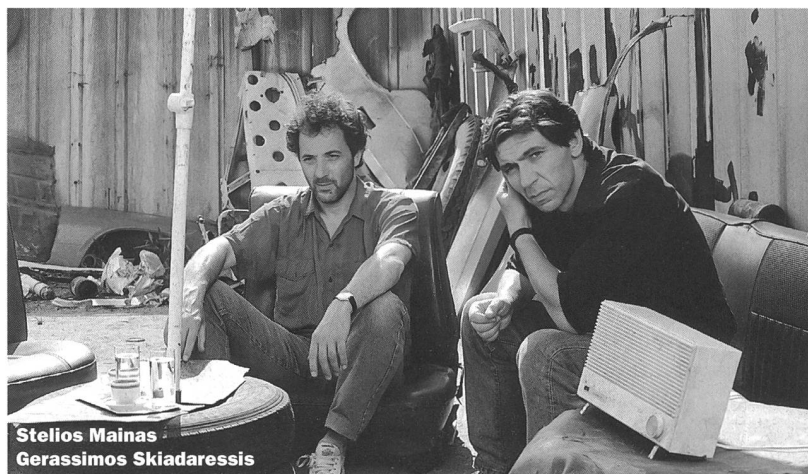
ends unter Strom steht Stavros, als ihm Eleni eröffnet, sie sei schwanger. Seine Beziehungsfähigkeit, die nicht besonders stark ausgebildet scheint, ist gefordert, und so steigt er, halb als Fluchtversuch, halb aus erwachendem Verantwortungsgefühl, auf den Schwarzgeldhandel ein.

Griechische Drachmen in Dollars, Dollars in bulgarische Lewa und in Zürich wieder Lewa in Dollars umwechseln – das sind die Aktionen der wundersamen Geldvermehrung, auszuführen der Reihe nach in Griechenland, Bulgarien und schliesslich in der Schweiz, wo die beiden «Balkanisatoren» oder «Balkanmacher» am Spezialschalter einer Zürcher Bank 75 Cents für einen Lewa ausbezahlt erhalten – letzteres wird Stavros telefonisch von einer Auskunftsperson der Bank versichert. Den ansehnlichen Gewinn vor Augen, machen sie sich mit ihrem klapprigen hellblauen Auto auf den Weg in die bulgarische Hauptstadt Sofia, und der Film wird zu einem *road movie*, der vorbeiführt an den sozialen Wirklichkeiten in Edessa, in Sofia oder auch in einem Schweizer Bergdorf.

«Valkanisater» ist der zweite Langspielfilm von Sotiris Goritsas. Zuvor hat der 43jährige studierte Ökonom und Regisseur zahlreiche Dokumentarfilme für das griechische Fernsehen gedreht. Diese Erfahrung merkt man seiner Ko-

mödie an. Geschickt mischt er genaue Beobachtung und mal liebevolle, mal trockene Ironie zu einem farbenkräftigen Bild des heutigen Griechenland einerseits und des Verhaltens griechischer Männer andererseits und stellt dabei auch einige nationalistische Stereotypen auf den Kopf. Leichtfertig erzählt er, wie es Stavros und Fotis gelingt, aus Gutgläubigen Profit zu schlagen und wie sie handkehrum von korrupten Polizisten betrogen werden. Ebenso locker zeichnet er seine beiden Antihelden als kleine Machos und eher kindliche Trotzköpfe, aber doch so, dass sie mit ihren Schwächen eigentlich sympathisch bleiben.

Seine Wirkung erzielt Goritsas weniger mit filmspezifischen Mitteln – ein, zwei Mal schleichen sich gar grobe Inszenierungsfehler ein –, sondern mit treffenden Dialogen und einem ruhigen Erzählrhythmus. Es gelingt ihm, hinter der unterhaltenden Oberfläche die ernsten sozialen Probleme sichtbar zu machen, die bloss an Wirtschaftlichkeit und Gewinn orientiertes Handeln verursachen, und damit die Dramatik anklingen zu lassen, in die der Film jederzeit kippen könnte, ohne dass er es tut. Diese Hintergründigkeit und der lakonisch humorvolle Erzählton machen «Valkanisater» zu einem lohnenden Film. ■



Stelios Mainas
Gerassimos Skiadareisis

Secret Défense

Regie: Jacques Rivette
Frankreich/Schweiz/Italien 1998

Matthias Rüttimann

«Es gibt Unfälle, die gleichen dermassen Verbrechen, dass niemand den Unterschied ausmachen kann.» Der Satz fällt in der Mitte von Jacques Rivettes neuem Werk «Secret Défense» und bildet das Gravitationszentrum dieses höchst kunstvollen Kriminalfilms, der sich mehr für das Wesen des Verbrechens als für eine besonders raffiniert und effektiv erzählte Variante des Kriminellen interessiert.

Wenn Unfälle mit Verbrechen verwechselt werden können, so gilt dies auch umgekehrt. Fünf Jahre vor Beginn der Filmhandlung soll sich der Vater von Sylvie (Sandrine Bonnaire) und Paul (Grégoire Colin) aus dem Zug geworfen haben. Obwohl es keine Motive für einen Selbstmord gab, umso mehr hingegen für Mord – der Vater war Direktor eines Unternehmens, das höchster Geheimhaltung untersteht –, wurde in Ermangelung konkreter Indizien ein Verbrechen ausgeschlossen. Für Paul war diese Erklärung nie ausreichend. Als er auf ein Foto stösst, das den Geschäftspartner und Nachfolger seines Vaters stark belastet, ist für ihn klar, dass Walser (Jerzy Radziwilowicz) der Mörder sein muss. Sylvie ist skeptischer, und erst allmählich gerinnen Zweifel und Vermutungen im Gemisch mit verdrängten Gefühlen zu einer Überzeugung, die sich in einer irrationalen Tat gewaltsam entlädt.

In «Secret Défense» reproduziert sich das Verbrechen im bourgeoisen Saatbeet von Ambitionen und Neurosen selber. Eine Tat zieht die andere nach sich. Missverständnisse und Zufall lenken die Kugel einmal auf ein unschuldig, einmal auf ein unschuldig-schuldig Opfer. Sylvie ist nicht die einzige Täterin, aber ihr gilt Rivettes Augenmerk. Sie ist eine ehrgeizige Wissenschaftlerin und privat eine Gefühlsasketin, die der frühe Tod ihrer bewunderten und beneideten Schwester noch immer mehr berührt als die Avancen ihres Verehrers. Etwas letztlich nicht Fassbares, Archaisches treibt



Laure Marsac
Sandrine Bonnaire

diese Frau an, legt ihr die Pistole in die Hand, jagt sie Walser zu. Und der empfängt sie wie die Zielscheibe den Schuss. Walser ist ein Mächtiger, ein Übervater, einer, dem man alles zutraut und zugleich anvertraut. Einem Walser gesteht man zu, die Grenze zwischen Unfall und Verbrechen aufheben zu können.

Klopft man den kriminalistischen Plot auf seine Plausibilität ab, so tönt es an einigen Stellen hohl. Doch Rivettes Stärke war noch nie, eine Geschichte artig überzeugend und stringent zu erzählen, weil ihn das schlicht nicht interessiert. Was vor der Kamera passiert, wenn diese läuft, das zählt bei Rivette. Die *mise en scène* vor der Montage. So war es in «La belle noiseuse» (ZOOM 18/91), wo er den schöpferischen Akt der Kunst sichtbar machen wollte. So ist es in «Secret Défense», wo er die zerstörerische Tat des Verbrechens dingfest zu machen versucht. Dokumentarisch dringt Rivette in die Fiktion ein. In «Jeanne la Pucelle» (ZOOM 6–7/94) wollte er Sandrine Bonnaire in der Rolle der Jeanne d'Arc filmen, nun will er die gleiche Schauspielerin beobachten, wenn sie in eine Frau schlüpft, welche ein Verbrechen begeht. Ihre Bewegungen, ihre Gesten, ihre Mimik erhalten ausgedehnten Raum. Und was für Raum! Das räumliche Konzept

der *mise en scène* ist geradezu genial. Den Vordergrund bildet oft ein geschlossenes Interieur, von dem aus durch Öffnungen (Fenster, Türen, Bilder) weitere Räume sichtbar oder erahnbar sind. Diese Durchblicke verweisen auf Zurückliegendes oder spiegeln Befindlichkeiten. Wenn Sylvie mit Mordabsicht zu Walsers Landsitz unterwegs ist, schießt die Landschaft hinter dem Zugfenster vorbei, als wäre sie eine Projektion von Sylvies innerer Gehetztheit. Oder ein Achsensprung in einer Sequenz lässt eine Metro, die eben noch nach rechts fuhr, nach links fahren und markiert den Moment, als Sylvie in die Entschlossenheit kippt, Walser zu töten. Je tiefer man sich auf die Analyse der Bildgestaltung einlässt, umso überwältigender erscheint einem Rivettes Kunst der Inszenierung.

Mehr als mit der Alltagsrealität hat das Verbrechen in «Secret Défense» mit dem Geist der antiken Tragödie zu tun. Rivettes alte Leidenschaft für das Theater im Film dringt durch. Das Verbrechen ist ein Verstoss gegen das Weltgesetz. Eine Überheblichkeit des Menschen, der die Gerechtigkeit mit dem Schwert wiederherstellen will. Der tragische Mensch scheitert am Schicksal, das in Gestalt des Zufalls korrigierend eingreift. So mag es Rivette, und so bleibt er sich von Film zu Film treu. ■

Level Five

Regie: Chris Marker
Frankreich 1996

Ralf Schenk

Ein Film, der sein Thema aus einer virtuellen Versuchsanordnung filtert: Sein dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt ist ein Computerspiel, welches die Schlacht von Okinawa am Ende des Zweiten Weltkrieges detailliert nachzugestalten versucht: die realen Truppenbewegungen, Flugzeugangriffe, nicht zuletzt der massenhafte Selbstmord der Zivilbevölkerung. Rund 150'000 Menschen nahmen sich 1945 das Leben, auf Anordnung der japanischen Armee. Niemand, so die wahnwitzige Parole, sollte den Amerikanern in die Hände fallen.

Ein Mann hatte das Computerspiel entwickelt, aber nicht zum Abschluss gebracht: Der Tod schob sich vor die Vollendung. Nun sitzt seine Geliebte Laura (Catherine Belkhodja) vor dem Computer und will der Schlacht auf dem Bildschirm zu einem Ende verhelfen. Ihr Vorhaben wiegt schwer, denn das Ziel besteht darin, die Historie zum Guten umzuschreiben, mit zusätzlichen Truppen für die unterlegenen Japaner oder anderen Tricks. Doch der Computer verweigert sich diesem Ansinnen und stürzt ab: «Fehler 14 ist eingetreten» oder «Zugriff verboten». Das Spiel mit der Realität funktioniert nicht gegen sie, weder im Leben noch nach dem Tod.

Mit dieser Ouvertüre steigt Chris Marker in sein cineastisches Gedankenflecht ein, «ein Puzzle, bei dem am Ende kein Bild entsteht, das vielmehr auf sich selbst verweist», wie es einmal im Film heisst. Der 1921 geborene Regisseur, der seit den frühen fünfziger Jahren fürs Kino arbeitet und auch interaktive Multimedia-Projekte realisierte, legt damit eine Art Testament vor, ein Opus sowohl über den Schmerz des Todes als auch über die Widersprüchlichkeit des Erinnerens. Zu seinen Themen gehören die individuelle und kollektive Amnesie, das damit verbundene Misstrauen gegenüber den Medien, die Unmöglichkeit, der absoluten Wahrheit auch nur partiell näherzukommen: «Level Five» erweist sich, auf den Kern gebracht,



als zutiefst pessimistisches Alterswerk. Zugleich schliesst sich der Kreis seiner Filmografie, wenn sein neuer Film Motive aus «La jetée» (1962) aufnimmt. Damals entwarf Marker die Geschichte eines Mannes, der einen atomaren Weltkrieg überlebte und nun, im Zustand eines Hypnose-schlafs, Zeitreisen in Vergangenheit und Zukunft unternimmt. Auch Laura startet – nächtelang am Bildschirm sitzend, also unter einer speziellen «Hypnose» – ihre Fahrt durch die Jahrzehnte. Und wie der Held aus «La jetée» verschwindet auch sie im Finale aus dem Blick.

Mit der Einführung einer Figur namens Chris bestätigt Marker, dass er die-

sen Film, wie viele seiner Arbeiten, nicht zuletzt als Selbstversuch empfindet. Chris, ironisch als «Montage-As» apostrophiert, wird von Laura zu Hilfe gerufen, um das Computerspiel doch noch im Sinne des Verstorbenen zu Ende zu bringen. Gemeinsam begeben sie sich auf Spurensuche, die Frau immer wieder vor der Kamera, der Mann ausschliesslich aus dem Off. Man recherchiert über Okinawa, befragt alte, dokumentarische Filmszenen und bittet per Internet Zeitzeugen zu Wort. Bilder und Reminiszenzen fügen sich zusammen und widersprechen einander; Marker lässt die einzelnen Partikel in Sekundenschnelle verschmelzen

und wieder auseinanderbrechen, bemüht sich um Schneisen durch die Fülle der Information und macht zugleich deren Undurchdringlichkeit sinnlich erfahrbar.

«Level Five» gerät zu einem offenen Buch mit sieben Siegeln, einem enigmatischen Konstrukt, dessen *links* in die Unendlichkeit des virtuellen Universums führen. Wer sich in diesem Film auch nur für einen kurzen Moment bequem zurücklehnt, hat schon verloren. Und doch: Markers Werk ist nicht nur ein kühles, philosophisches und technisch innovatives Vexierspiel, sondern – zumindest in einigen Bruchstücken – auch ein «klassischer» dokumentarischer Essay über die Verwobenheit menschlicher Schicksale mit Politik und Medien. So begegnen Laura und Chris auf ihrem Weg durch die Bilderwelten einer Sequenz, in der japanische Kameraleute den Massensuizid auf Okinawa filmten. Zu sehen ist eine Frau, die sich wie Hunderte anderer von den

Klippen ihrer Insel in den Tod stürzen will. Plötzlich hält sie inne, so als ob sie dem grausamen Befehl trotzen wollte. Aber als sie – vermutlich – das auf sie gerichtete Objektiv entdeckt, springt sie doch in den Abgrund. Die Kamera fungiert, wenn auch indirekt, als Mordinstrument; der Kameramann bannt seine eigene Mitschuld auf Zelluloid. Eine andere Szene verweist auf Muster der Manipulation: In einer Wochenschau wurde das Motiv eines Soldaten, der brennend aus einem Flugzeug stürzte, zitiert. Ein Märtyrer? Marker entlarvt die Legende als veritable Lüge, denn die Wochenschau liess den Fortgang des Geschehens bewusst im dunklen; als der Soldat nämlich auf dem Boden angekommen war, erhob er sich – lebend.

«Okinawa mon amour», sagt Laura irgendwann im Strudel der Geschichten, ein deutlicher Verweis auf «Hiroshima mon amour» (1959), jenes Werk, dem

«Level Five» in Geist und Form verwandt ist. So wie die beiden Hauptpersonen in Alain Resnais' Klassiker, will auch Marker seine Helden trotz dokumentarischer Anlage als Kunstfiguren verstanden wissen: Den Namen Laura entlehnt er einem *film noir* von Otto Preminger. Und Lauras melancholische Nachdenklichkeit, ihre zunehmende Verunsicherung, ihre Suche nach Orientierung in Zeiten und Räumen korrespondiert mit der inneren Verfassung vieler Leidensgenossen des *nouveau roman* und den davon inspirierten Filmen von Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras und Alain Resnais. «Level Five» lässt ahnen, wie sehr es Marker noch immer drängt, die Grenzen des Mediums auszudehnen und zu überschreiten. Nun will er das konventionelle Filmmaterial, dessen er sich bislang bediente, endgültig hinter sich lassen: Sein nächstes Opus wird als CD-ROM ediert. ■

Inserat

S.C.R.I.P.T ist das erste europäische, professionelle Training für Script Consultants. Es vermittelt den Teilnehmern das notwendige Handwerkzeug für einen aufregenden und zukunftsorientierten Tätigkeitsbereich im Film- und Fernsehmarkt.

S.C.R.I.P.T

SCRIPT CONSULTING ROTATING INTERNATIONAL PROFESSIONAL TRAINING

Anmeldefrist
31. Oktober 1998

S.C.R.I.P.T.-Dozenten sind die weltweit renommiertesten Drehbuchfachleute: Linda Seger, David Howard, Christopher Vogler, Inga Karetnikova, Ken Dancyger u.a.

S.C.R.I.P.T. etabliert ein neues Berufsbild: erstklassig ausgebildete Film- und Fernseh-dramaturgen, hochspezialisierte Dienstleister für einen stetig wachsenden, kreativen Industriezweig.

Zur Script Consultant-Ausbildung werden fünfzehn erfahrene Teilnehmer aus der Schweiz, Österreich und Deutschland zugelassen. Fünf Ausbildungswochen finden von Februar bis Dezember 1999 rotierend in den drei Teilnehmerländern statt.

Teilnehmende

15 praxiserfahrene Teilnehmer mit dramaturgischer Vorerfahrung aus der Schweiz, Österreich und Deutschland

Für weitere Auskünfte,
Teilnahmebedingungen
und Anmeldetalons
wenden Sie sich bitte an



FOCAL

2, rue du Maupas
CH - 1004 Lausanne

Tel. 00 41 21 - 312 68 17
Fax 00 41 21 - 323 59 45
info@focal.ch
www.focal.ch

eine Koproduktion mit

MASTER SCHOOL
DREHBUCH

eine Initiative der
Filmboard Berlin-Brandenburg

**DREHBUCH
FORUM WIEN**